
Polyphonie romanesque et voix narrative dans *L'espoir* et *Les noyers de l'Altenburg* d'A. Malraux

Monique Gosselin-Noat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10172>

DOI : 10.4000/narratologie.10172

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 21-37

ISBN : 2914561032

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Monique Gosselin-Noat, « Polyphonie romanesque et voix narrative dans *L'espoir* et *Les noyers de l'Altenburg* d'A. Malraux », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.2 | 2001, mis en ligne le 01 janvier 2001, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10172> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10172>

POLYPHONIE ROMANESQUE ET VOIX NARRATIVE DANS *L'ESPOIR* ET *LES NOYERS* DE L'ALTENBURG D'A. MALRAUX

Monique GOSSELIN-NOAT
Université de Paris X Nanterre

Qui parlait ? La tenue de cette voix fortement articulée ne pouvait être que d'un homme habitué à la parole, malgré les tournures populaires. « Ximénès l'entendait distinctement, bien qu'elle ne fût pas très haute. (153)¹ »

La voix narratrice² est ici emblématique du roman malrucien en ce qu'elle fait entendre, au passé lui-même fictif mais probable, parmi les bruits de la guerre, la voix du narrateur d'un métarécit qui est, nous le verrons, la mise en abyme d'un sens possible et plausible de *L'Espoir*. Le narrateur extradiégétique nous fait écouter avec un personnage la voix d'un autre en décrivant cette voix avec autorité. Ce fragment nous introduit à la polyphonie narrative et au dialogisme que je n'entends pas confondre avec une simple plurivocité. La narration dans ce roman de Malraux bruisse de voix que saisissent tour à tour les personnages et une voix « narratrice » centrale. Mais ces voix me paraissent n'être que les synecdoques des présences aux mondes divers et des « visions-du-monde » que l'auteur impliqué fait dialoguer entre elles.

Dans *La Poétique de Dostoïewski*, M. Bakhtine a le premier décrit une structure romanesque où la voix narratrice

¹ Toutes les références au texte de Malraux sont empruntées à l'édition de La Pléiade, Œuvres complètes, II, N.R.F ; Gallimard, 1996. Sauf indication expresse, les mots soulignés le sont par moi, pour les besoins de l'étude

² Je dirai « voix narratrice » pour désigner cette voix qui émane du narrateur extra-diégétique car je considère que la voix « narrative » se distribue dans la voix des personnages et cette voix du narrateur extradiégétique

ne s'établit plus solitaire et auctoriale, au sommet d'une pyramide des voix. Le narrateur³ n'y occupe plus une position privilégiée mais dialogue à égalité, ou presque, avec les autres personnages et se situe lui-même au cœur d'une pluralité diverse qu'il ne tente pas d'unifier sous un dénominateur commun. Comme le note P. Ricoeur⁴, poursuivant à son tour une réflexion sur la voix narrative, après G. Genette, Bakhtine⁵, Stanzel ou Dorrit Cohn⁶, le « contrepoint » qui est ainsi institué par l'auteur impliqué rend toutes les voix égales et simultanées. Or c'est bien ce qu'on peut observer dans tous les romans d'André Malraux mais au plus haut point dans *L'Espoir* (1937) et à un moindre degré, mais tout de même encore dans *Les Noyers de L'Altenburg*, texte écrit en 1943 mais publié en 1948. Certes les modalités narratives diffèrent dans ces deux récits. Celui de *L'Espoir* est pris en charge par un narrateur extradiégétique, encore que l'histoire racontée se dévoile souvent à travers les propos des personnages. En revanche, dans *Les Noyers*, le narrateur est homodiégétique : un héros-narrateur raconte à la première personne l'histoire de son père, Vincent Berger et des rencontres de sa propre vie avec celle de son père, puisque le

³ Je parle ici du narrateur extra-diégétique, non de l'auteur impliqué qui, lui, refuse de donner une prééminence au narrateur et impose au lecteur cette polyphonie, qui se traduit par le renvoi dos à dos de positions éthiques ou politiques à la fois opposées et non hiérarchisées, avec quelques nuances et limites qui permettent en dernière instance de faire entendre un sens privilégié tout de même, un « engagement » qui n'est justement pas une thèse ni une prise de position politique univoque. Comme V. Jouve (cf. communication de ce colloque), et comme W. Iser, (*Théorie de l'effet esthétique*, coll. philosophie et langage, Paris, 1976) je fais de l'auteur impliqué une instance saisie dans la réception et qui est responsable de l'agencement du texte que je distingue par cela même de l'auteur réel. Car celui-ci, n'est pas seulement l'auteur de *L'Espoir* mais aussi celui d'autres romans dont l'auteur impliqué peut sensiblement varier.

⁴ P. RICOEUR, *Temps et récit II*, p. 131-149, L'ordre philosophique, Seuil, 1984

⁵ M. BAKHTINE, *Poétique de Dostoïewski*, 1929, Leningrad, Paris, Seuil, 1970

⁶ Dorrit COHN, *transparent minds*, Princeton, Univ. Press, 1978, Seuil, 1979.

début et la fin du texte mettent en scène « sa guerre » à lui. Mon but est d'étudier la polyphonie et la manière dont en définitive une voix narratrice plus discrète – peut-être s'agit-il cette fois de l'auteur impliqué, – nous met en harmonie avec l'un ou l'autre des personnages, fait résonner sourdement un sens qui se découvre au milieu d'une forêt de voix, en privilégiant l'une d'elles, de manière significative. Une comparaison entre *Les Noyers de l'Altenburg* et *L'Espoir* aurait pu avoir pour but de montrer comment même la narration du « fils Berger » laisse entendre encore ces voix en dialogue. Mais je me limiterai finalement à *L'Espoir* où la fiction prend des accents d'une symphonie, où plus que dans un oratorio, les motifs se composent pour faire entendre, en dernière instance, une riche tonalité d'ensemble. La musique n'est pas ici simple métaphore puisqu'à la clôture du récit, elle entre en rivalité avec le « logos ». Du dialogue entre les voix multiples émerge une voix auctoriale, toujours un peu interrogative, qui cherche l'adhésion du lecteur ou même une communion avec lui et non l'imposition d'un sens. Je souhaite faire apparaître que le dialogisme fortement et volontairement maintenu n'empêche pas in fine une hiérarchie relative, ni une prescription ou du moins une ascription que je dirai **éthique**. La voix narratrice de l'auteur impliqué de *L'Espoir* prend, en fin de compte, après avoir fait entendre toutes les parties très loyalement un ascendant qui donne sens au roman et constitue un sujet en dialogue avec lui-même, en quête et sans doute en voie de réconciliation avec soi-même.

Disons tout de suite que ce roman de Malraux laisse apparaître, par-delà les voix de très nombreux personnages, deux modalités de la voix narratrice : l'une accompagne la « mimésis » des dialogues rapportés en mentionnant ou décrivant ce qui relève de l'arrière – plan : le physique ou les gestes des personnages, leur énonciation corporelle, le paysage, les bruitages. Cette voix est celle d'un observateur moraliste mais aussi celle d'un 'écouteur' passionné et encore celle d'un artiste ou du moins d'un amateur d'art qui recompose le monde en tableaux, ou le confronte au monde de la musique. De manière souvent rapide, très syncopée, elle donne corps à tout un monde d'où émergent les propos des personnages, entrant en résonance ou en contraste avec eux.

Ainsi en va-t-il lorsque nous sommes appelés à regarder avec Garcia ce paysage de Castille où se découvre un cimetière : « Après des corridors, des pièces obscures, ils arrivèrent sur un toit. Au-delà des tuiles blêmes de lumière, la Castille couverte de moissons flambait avec ses fleurs roussies jusqu'à l'horizon blanc. Garcia, possédé par toute cette réverbération, près de vomir d'éblouissement et de chaleur, découvrit le cimetière ; et il se sentit humilié, comme si ces pierres et ces mausolées très blancs dans l'étendue ocre eussent rendu tout combat dérisoire. » (109) La voix narratrice contribue à constituer non seulement un décor mais une atmosphère symbolique. Toute la nature avec cette lumière et cette chaleur qui écrasent, cette vision rapide d'une « terre roussie » où la poussière connote la mort, d'une lumière baroque ocre et blanche qui écrase les contours mais fait ressortir les mausolées, semble communiquer à Garcia le sentiment de l'absurde, lié à une disproportion entre le combat présent et le temps monumental du cimetière. On voit qu'il ne s'agit pas d'une simple représentation du réel, évoqué à travers une perception impressionniste. La narration prolonge la pensée du personnage dont elle adopte le point de vue et parfois la voix, dans une espèce de monologue narrativisé qui n'est que rarement au discours indirect libre. Dans une sorte de « fondu enchaîné », elle donne aux propos ou au monologue du personnage plus de poids, plus d'extension ou plus de signification. L'action elle-même est plus souvent racontée très brièvement dans un dialogue rapide, entrecoupé, ce qui requiert du lecteur une grande attention s'il veut suivre le déroulement des événements. C'est l'une des fonctions des dialogues, qui naissent dans le feu de l'action.

Mais parfois cette voix narratrice assume de manière plus classique le récit au passé à peine différé de l'événement, car, nous le verrons, l'action racontée semble toujours appartenir à un passé récent, et pour cause, puisque André Malraux s'est donné pour tâche en 1937 d'écrire sur un mode **fictionnel** la guerre qu'il vient de vivre en **combattant**. Et ce n'est pas le moindre intérêt de l'étude que de tenter de découvrir pourquoi il a choisi le mode fictionnel, ce qu'attestent les noms des personnages et la transposition

qu'il fait de sa propre personne. Il semble s'être ainsi donné la liberté de ne pas raconter seulement un passé effectif mais **les potentialités non réalisées** de ce passé. Il y a trouvé la faculté de faire parler librement ses personnages comme ils auraient pu le faire mais sans s'astreindre, écrivant sur un passé proche et brûlant, à l'exacte reproduction de ce qu'il a entendu. La transposition et la stylisation de la fiction autorisent et requièrent même une composition signifiante où s'insinue une signification éthique qui n'est justement pas univoque car nous ne sommes pas en présence d'un roman à thèse, même si le roman se veut « engagé »⁷.

L'impression est immédiatement donnée au lecteur, en dépit d'une narration au passé que si le récit est écrit en différé, il suit de peu l'événement, comme le fait entendre l'incipit : « Un chahut de camions chargés de fusil couvrait Madrid tendue dans la nuit d'été. Depuis plusieurs jours les organisations ouvrières annonçaient l'imminence du soulèvement fasciste ». Toutes les références temporelles installent le lecteur dans un passé récent, dramatisé dans la mesure où le temps est balisé presque heure par heure. Or cette mise en place de circonstances historiques très réalistes, strictement isochrones de l'action racontée, introduit une série de dialogues souvent téléphonés, très vifs et au présent, qui permettent au lecteur de mesurer avec les combattants eux-mêmes la rapide progression des fascistes sur le territoire espagnol puisqu'on appelle de tous les théâtres de cette guerre naissante. De surcroît, si ce début comme souvent constitue une ouverture musicale qui donne le ton, force est de constater que d'emblée des voix s'opposent fortement et que l'exposition progresse à travers la reproduction de ces voix discordantes. Nous verrons ce qu'il en sera à la fin du récit.

Celui-ci avance essentiellement à travers des scènes de dialogues et d'action qui font participer le lecteur au combat et aux idéologies qui le portent. De manière assez classique somme toute, un narrateur non représenté décrit l'arrière-plan de ces scènes, ou du moins ce qui ne peut être vu ni entendu

⁷ Rappelons tout de même que cette expression est précisément créée par Sartre, à la suite de ce roman de Malraux.

par le lecteur. Il parcourt successivement les divers théâtres de la guerre civile : « les volontaires de l'aviation internationale jubilants, chemises ouvertes par cette chaleur d'août espagnol » qui « semblaient revenir de bastides et de baignades. » (43) On évoque là les pilotes de ligne en train de combattre, puis une voix rappelle le temps d'essence dont dispose le multiplace qui combat : deux heures quinze alors qu'il est parti depuis deux heures cinq. La dramatisation est efficace et la voix narratrice, très discrète ici, se fait l'interprète de l'intériorité des aviateurs : « Chacun savait que, pour ceux qui l'attendraient, sa propre mort ne serait pas autre chose que cette fumée de cigarettes nerveusement allumées où l'espoir se débattait comme quelqu'un qui étouffe. » (44) Cela suffit à montrer que la voix narratrice se contente rarement de raconter ; elle interprète, traduit le silence, commente des paroles plus ou moins authentiques ou elliptiques.

Mais, plus souvent encore, l'auteur impliqué instaure un contrepoint presque musical et fortement significatif, comme si sa volonté était que fussent formulés deux sens en même temps, deux visions concurrentes dont aucune ne doit recouvrir l'autre. Ici la voix narratrice se fait augurale à travers une étrange prolepse. Elle évoque de manière feutrée un futur possible, probable même, réfracté par la conscience de chacun et c'est là **une fonction propre de la fiction : celle de révéler le possible inaccompli d'un événement réel.**

De manière plus classique, la narration assure la liaison entre les scènes par une brève évocation du monde extérieur, toujours efficace et assez fortement symbolique, tel cette aube d'été à Barcelone : « A travers la fraîcheur d'arrosage, la petite aube de plein été se levait sur Barcelone » (12). Cette liaison est d'autant plus requise que les scènes se succèdent dans des lieux presque chaque fois différents, mettant en jeu des personnages différents. On fait passer le lecteur, de Puig l'anarchiste qui discute à Barcelone avec le très chrétien colonel Ximenès, à Shade le journaliste qui parle, à Madrid avec Lopez le sculpteur dont la première préoccupation est de créer un « nouvel art du peuple » et que « les chrétiens embêtent. » La narration introduit souvent un motif de nature

musicale qui donne une sorte de tonalité globale au récit par delà les discordances. Ainsi ce « salud obsédant, abandonné, repris, scandé, perdu unissait la nuit et les hommes dans une fraternité d'armistice. » (43) La narration tend à faire saisir le pittoresque, voire parfois une note surréaliste ou « farfelue » suivant un mot cher à Malraux. Telle cette image des « cinq miliciens qui « portaient des chapeaux de femme à la mode de 1935, des assiettes pistache bleu tendre – avec une barbe de trois jours. » (70) Mais ces détails saugrenus, cueillis par un œil en alerte, ne sont jamais gratuits. Ils donnent au récit la « couleur » de cette guerre quelque peu baroque, à l'image de l'Espagne où combattent côte à côte des volontaires internationaux, des communistes, des anarchistes, des Espagnols de tradition et des originaux comme le capitaine Mercery. Aussi la voix narratrice relève-t-elle l'apparence saugrenue que donne à Vargas sa mono « pas dégagée de ses jambes (...) comme un lapin dont la peau reste fixée aux pattes » mais elle note aussi « son étroit et osseux visage de Don Quichotte sans barbe plein d'amitié ». Le croquis oriente la perception de « l'espagnolisme » du personnage, comme elle le fera pour l'écrivain catholique Guernico, « blond et pâle en haut de l'escalier, qui ressemble à un personnage des tableaux de Velasquez (261) comme le capitaine Hernandez ressemblait, nous dit-on, aux rois d'Espagne des portraits célèbres qui ressemblaient tous à Charles-Quint jeune. » (103) La fonction de ces descriptions significatives est de nous faire saisir le point commun entre toutes ces figures espagnoles que pourtant distingue souvent l'idéologie. La narration souligne aussi, en surprenant le regard étonné de Magnin, que l'apparence de Garcia ne peut que surprendre parce que cet ethnologue espagnol a l'air d'un grand propriétaire terrien ou anglais. Cela peut déconcerter le lecteur mais surtout lui ôte toute tentation de stéréotype⁸. De même les babines de

⁸ Cela a déjà été souligné par C. Moatti, *Le prédicateur et ses masques*. Michel Autrand suggère, lui, que Malraux, dans *L'Espoir*, prend grand soin de singulariser les personnages par leur apparence pour compenser une « relative uniformité des discours. » « Les pré-originales de *L'Espoir*, *R.H.L.F.*, 1981, pp. 179-185 ». Du reste Malraux a, paraît-il, ajouté deux phrases pour compléter ce portrait de Vargas et il a fait de même pour celui de Scali.

phoque de Magnin viennent troubler le portrait peut-être trop attendu de ce révolutionnaire qui aurait quelque chose d'un ébéniste du faubourg saint-Antoine, n'était la marque complexe de l'intellectuel dans les gestes, le sourire et la manière de retirer ses lunettes. En somme, la narration fait vivre devant le lecteur toute une fresque de personnages fortement dessinés, parfois hauts en couleur et toujours très nettement caractérisés par leurs paroles, ces discours denses, profonds qu'on a souvent reprochés à Malraux et qui cependant donnent au roman sa force et sa profondeur.

Il est impossible, faute de place, de récapituler ici leurs propos divergents mais presque toujours frappants. La composition du roman est telle que chacun a reçu la chance de se faire écouter. Ainsi le dialogue très soutenu qui oppose Magnin, Varga et Garcia, Magnin parlant au nom de la Révolution et Garcia au nom du peuple et d'une guerre plus technique. Mais Magnin récuse le conflit entre la liberté et la discipline requise par la révolution et Garcia lui assène, non sans pertinence : « c'est l'apocalypse de la fraternité. Elle vous émeut. Je le comprends bien ; c'est une des choses les plus émouvantes qu'il y ait sur la terre, et on ne l'y voit pas souvent. Mais elle doit se transformer, sous peine de mort. » Le débat sera plus vif encore entre Enrique le communiste et Magnin à propos d'un aviateur suspect. Et Magnin d'affirmer ; « la révolution pour moi passe pour moi avant le parti communiste. Mais Enrique s'explique et lui réplique : (...) « agir avec le parti est agir avec lui sans réserve ; le parti est un bloc. » On sent bien à la manière dont Enrique est présenté qu'il n'a pas l'aval de l'auteur impliqué. Or les choses se compliquent dans le dialogue tendu mais respectueux entre Manuel et Ximenez. Manuel met en cause l'Eglise d'Espagne et l'assujettissement dans lequel elle a tenu le peuple et plus encore les femmes : « Entre elle (la femme) et moi, il y avait un mur : il y avait l'Eglise d'Espagne. Je l'aimais, et quand j'y réfléchis maintenant, je sens que c'était comme si j'avais aimé une folle, une folle douce et enfantine. » et Ximénès de répliquer avec tout le poids de sa vieille sagesse : « Mon garçon, si vous aviez été l'amant de cette femme, elle aurait peut-être cessé d'être sourde et folle. » (151) Le lecteur sent bien qu'il est difficile de choisir

entre l'un et l'autre. Ils incarnent, chacun, deux ordres de pensée légitime.

La tension entre les deux interlocuteurs se fait plus intense encore lorsque la narration fait entendre le dialogue entre Hernandez et Moreno, amis depuis 15 ans ; ils se retrouvent alors que Moreno sort des mains des fascistes par qui il avait été condamné à mort. D'emblée Moreno énonce le paradoxe de son comportement : « je ne crois plus à rien de ce à quoi j'ai cru (...) à rien. Et pourtant je pars demain soir en première ligne. » Puis il reconnaît qu'il a été un officier marxiste et nous savons que Hernandez est un officier chrétien ; Moreno finit par avouer qu'il part non pour le front mais pour la France et il éclaire cette décision par le récit de ce qu'il a vécu et la métamorphose que cette expérience – limite a induite dans sa vision du monde ; il s'est vu, comme les autres condamnés à mort, jouer sa mort à pile ou face et analyse avec une dérision amère : « Et ils n'avaient pas été comme moi arrêtés le premier jour, les types : c'étaient des combattants. C'était poignant et idiot : en somme ils jetaient des sous à la mort. » (194) Il conclut : « Il y aura quand même sur la terre des pays sans fascistes, avant que je ne meure. Quand j'ai été délivré, j'ai été saoul du retour, je me suis présenté pour reprendre le service. Mais maintenant, je vois clair. Chaque homme est menacé de sa vérité, souviens-toi. Sa vérité, hein, ça n'est pas même la mort, pas même la souffrance, c'est un sou, mon vieux, c'est un sou...(195) Hernandez discute, s'étonne de l'importance donnée à l'instant de la mort par quelqu'un qui ne croit ni en Dieu ni en l'au-delà. Le dialogue se poursuit de telle sorte que chacun oppose à l'autre des arguments de poids équivalent et le lecteur ne sait lequel approuver. Ainsi Hernandez répond : « Même sans être condamné à mort, vois-tu, on apprend ici bien des choses que l'homme n'est peut-être pas fait pour apprendre...J'ai appris, moi, quelque chose de simple : on attend tout de la liberté, tout de suite, et il faut beaucoup de morts pour faire avancer l'homme d'un centimètre... »(196) Et Moreno de lui opposer la vérité « qui lui revenait obsédante lorsque le jour tombait dans sa cellule ». Alors Hernandez reprend la parabole évangélique du grain en terre : « Tous les grains pourrissent d'abord, mais

il y a ceux qui germent...un monde sans espoir est irrespirable. Ou alors, physique. C'est pour ça que tant d'officiers s'en arrangent si bien ; la vie a toujours été physique pour presque tous. Mais pas pour nous. » On sait qu'Hernandez mourra, croyant en cette fécondité et finalement Moreno repartira au combat, tenant à son tour, à peu près, les propos que lui tenait Hernandez. La narration n'a rien départagé ; le récit est fait pour que le lecteur médite et ne puisse pas se déterminer car les deux positions se valent ou se situent dans deux ordres différents dont aucun ne peut être dit illégitime. Mais l'auteur impliqué a finalement tout disposé pour qu'en fin de lecture, le lecteur admire les deux personnages comme des héros.

La tension atteint un paroxysme entre Scali, professeur d'histoire de l'art et aviateur italien et le vieil Alvear, lui-même ancien professeur d'histoire de l'art et père de Jaime, le jeune combattant que la bataille a rendu aveugle. Leurs deux voix d'intellectuels ne peuvent que s'opposer car l'un parle au nom de son combat pour la fraternité et l'autre, au nom de sa douleur de père et pourtant la voix narrative fera sentir leur communion paradoxale dans l'espoir qu'ils fondent sur la qualité de l'homme et sur la culture. La voix d'Alvear résonne avec le contrepoint des « bouffées » de pipe qui scandent sa parole. Il a recours à une parabole mythique : « En Amérique du Sud, monsieur Scali, une bouffée, « au matin », une bouffée, « il y a dans la forêt une grande clameur de singes ; et la légende veut que Dieu leur ait jadis promis de les faire hommes à l'aurore ; ils attendent chaque aurore, se voient encore trompés, et pleurent sur toute la forêt. Il y a un espoir terrible et profond en l'homme...Celui qui a été injustement condamné, celui qui a trop rencontré la bêtise, ou l'ingratitude, ou la lâcheté, il faut bien qu'il reporte sa mise »... » (276) L'espoir, c'est donc le pari de Pascal sans Dieu. La voix ontologique de l'intellectuel affronte ici celle de l'intellectuel combattant. Et soudain la voix de l'intellectuel est trouée par une extraordinaire transgression et laisse percer la voix du père meurtri, celle du sang : « Eh ! que la terre soit fasciste et qu'il (Jaime) ne soit pas aveugle ! » (277) La dramatisation est si forte et ce cri du cœur si légitime que le lecteur impliqué ne peut qu'être réduit à suspendre son jugement, comme Scali qui ne répond pas sur ce point.

Néanmoins, à la fin du dialogue, les deux hommes se rejoindront dans un credo humaniste « le seul espoir qu'ait la nouvelle Espagne de garder en elle ce pour quoi vous combattez, vous, Jaime et beaucoup d'autres, c'est que soit maintenu, ce que nous avons des années enseigné de notre mieux... » (277) Cela ne signifie par que la voix narrative réconcilie les deux voix ; elle les conjugue dans une espèce de mouvement de fugue, et s'il y a une hiérarchie, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle n'est pas aisée à établir.

Pourtant il est des cas où la narration dit le sens sans s'appesantir, simplement en orchestrant une parole ou la pensée d'un personnage. A la vue du cadavre de Marcelino, une femme espagnole commente : « Il faut au moins une heure pour qu'on commence à voir l'âme. » dit-elle. La narration transcrit les pensées de Magnin à mesure qu'il découvre ce visage et reprend : « Magnin avait vu assez mourir pour connaître l'apaisement qu'apporte la mort sur beaucoup, de faces. Plis et petites rides étaient partis avec la pensée ; et devant ce visage lavé de la vie mais où les yeux ouverts et le serre-tête de cuir maintenaient la volonté, Magnin pensait à la phrase qu'il venait d'entendre, qu'il avait entendue sous tant de formes en Espagne ; c'est seulement une heure après la mort que du masque des hommes, commence à sourdre leur vrai visage. » En reprenant à son compte cette croyance, il la cautionne et contribue à faire naître sourdement une héroïsation de la figure du combattant mort, et bientôt la légende épique que nous serons appelés à entendre dans l'ample voix narrative qui accompagne la descente des aviateurs dans la montagne (409-410). La narration mêle la représentation de la nature à celle de cette procession qui escorte les aviateurs dans leur descente solennelle et dit le sens à mesure.

Cette voix épique se fait plus discrètement symbolique mais n'en dit pas moins le sens au moment où Hernandez meurt fusillé avec deux autres. Tout est fait pour que se présente à nous l'image de la passion sur le Golgotha de sorte qu'on est appelé à comprendre qu'Hernandez a réalisé le destin sacrificiel vers lequel il marchait. N'était-il pas un tenant de l'Apocalypse, comme cela ressortait de tous les dialogues auxquels il avait pris part. En peu de phrases, on

nous fait sentir cette dimension rédemptrice et voulue par le héros de cette mort christique : « Hernandez regarde la glaise avec passion. O bonne terre inerte ! Il n'y a de dégoût et d'angoisse que chez les vivants (...) Trois nouvelles silhouettes sont là où se sont trouvées toutes les autres, et ce paysage jaune d'usines fermées et de châteaux en ruines prend l'éternité des cimetières ; jusqu'à la fin des temps, ici, trois hommes attendront d'être tués. » (222)

Pour compléter mon analyse, il faut maintenant revenir sur la séquence, évoquée dès le début de cette étude, au moment où la voix narratrice fait place à un récit métadiégétique : un autre narrateur prend la parole pour insérer dans le grand récit une espèce de conte de Noël, c'est-à-dire un récit merveilleux, immémorial qui précisément revêt ici une valeur fortement mythique. Je crois devoir m'arrêter un peu plus longuement sur ce récit car d'une certaine manière, il constitue une mise en abyme du sens de tout le roman, bien au-delà de ce qui est formulé par la voix narratrice qu'il relaie par une espèce d'oralité écrite. Il déplace en effet la voix narrative du côté du conte populaire, comme si la vérité ne pouvait être qu'un mythe issu du peuple espagnol, un conte – donc oral – qui surgirait des profondeurs de cette terre et cette culture. La voix « récitante » est à plusieurs reprises « parasitée » par la voix narratrice qui fait entendre les bruits de la guerre ; d'abord « des bruits de camions et de freins », puis « toujours des bruits de camions », et presque à la fin du conte : « les klaxons des camions appelaient dans la nuit, enrégés comme dans les embouteillages ». On note donc une amplification sonore qui contraste avec le decrescendo de la voix du récitant. Car un contrepoint est instauré entre la parole vive du récitant et sa voix qu'à plusieurs reprises on nous fait écouter avec Ximénès : celui-ci identifie d'abord la diction d'un professionnel du discours ; plus loin il enregistre le changement de ton : « déjà l'ironie avait fait place à une amertume désolée » (p. 154) Elle « devient ensuite plus sourde ; l'homme parlait entre ses dents, recroquevillé dans l'ombre comme ceux qui viennent d'être blessés au ventre » (155). Et au moment de clore le conte sur une note d'espérance apocalyptique : « il détacha les mots à voix basse, avec une intensité chuchotée de sorcier. » C'est dire que la voix

en elle-même devient un élément de la narration et qu'elle y fait sens, en relayant l'écrit par l'oral, les inflexions de la voix venant modaliser ce qui est dit. Le conte condense les étapes du récit évangélique de la **Nativité** mais les réinscrit dans la modernité historique et géographique ; il le réincarne, somme tout. D'abord **l'Annonciation**, ici manifestement parodique, comme le fait entendre le sarcasme : « Le Christ Jésus trouvait que ça n'allait pas bien. Il se dit : « J'irai là ». L'ange chercha la meilleure des femmes de la région, puis il se mit à apparaître. Elle répondit : oh ! pas la peine : l'enfant viendrait avant terme, vu que j'aurais pas à manger. « La voix narratrice et celle du récitant se font en quelque sorte concurrence, mais celle de la narration s'assourdit volontairement comme mieux faire résonner l'autre, et lui céder l'avantage. Cela a pour effet aussi de mieux distiller le « conte » en créant une discontinuité : « Le Christ est venu chez une autre. Autour du berceau, y avait que des rats. Pour réchauffer l'enfant, c'était faible, et pour l'amitié, c'était triste ; » (154) La symétrie prosodique imprime à la voix une tonalité musicale tandis que la sémantique fait percevoir l'amertume. L'intérêt du conte est qu'il intègre, comme tous les vrais contes, au mythe que recèle le récit immémorial, l'Histoire et la situation présentes de l'Espagne, éclairant ainsi le sens des événements actuels par le récit mythique. « Alors le Seigneur est allé à Madrid, et pour le faire taire, les rois du monde ont commencé à tuer les enfants de Madrid ». Et voilà réinscrit dans le présent **le massacre des innocents**. Mais le récitant s'éloigne du discours évangélique, s'inscrit en faux contre la Rédemption en prêtant au Christ une étrange nausée : « Alors le Christ s'est dit qu'il y avait vraiment pas grand chose à faire avec les hommes. Qu'ils étaient si dégoûtants que même en saignant pour eux jour et nuit pendant l'éternité, on n'arrivera jamais à les laver. » Après une nouvelle interruption qui laisse place aux bruits de la guerre, la voix du récitant se détache pour réinsérer cette fois sur un mode sarcastique et révolutionnaire l'histoire des **Rois mages** : « Les descendants des rois mages étaient pas venus à sa naissance vu qu'ils étaient devenus errants ou fonctionnaires. Alors pour la première fois au monde, de tous les pays, ceux qui étaient tout près et ceux qui étaient au

diable, ceux chez qui il faisait chaud et ceux chez qui il faisait gelé, tous ceux qui étaient courageux et misérables se sont mis en marche avec des fusils. » Cette fois la narration fait de nouveau écouter avec la ferveur de Ximénès « cette voix qui respirait » une conviction si solitaire que, malgré la nuit, Ximénès sentit que celui qui parlait avait fermé les yeux. » L'auteur impliqué, en ce faisant, donne à ce récit improvisé par un ancien moine. une dimension dramaturgique et liturgique, tout en lui prêtant la force d'une confession de foi discrète. Aussi le sens à la fois mystique et révolutionnaire s'inscrit-il à la fin dans cette interprétation de la guerre d'Espagne fondée sur un espoir ou du moins une espérance « Et ils comprirent avec leur cœur que le Christ était vivant dans la communauté des pauvres et des humiliés de chez nous ; il finit sur cette vision d'épiphanie apocalyptique : « par longues files, de tous les pays, ceux qui connaissaient assez bien la pauvreté pour mourir contre elle, avec leurs fusils quand ils en avaient et leurs mains à fusils quand ils en avaient pas, vinrent se coucher les uns après les autres sur la terre d'Espagne... » L'énonciation est grammaticalement incorrecte, pour figurer le parler populaire mais elle est aussi poétique (« mourir contre elle » main à fusils). La vision ne s'arrête pas sur cette note tragique mais sur une note d'humour (« même qu'il y avait avec eux des marchands de lacets chinois »). Pourtant la voix se modifie encore, et prend les inflexions chuchotées de celle d'un sorcier, comme pour livrer un secret initiatique « une étoile qu'on n'avait jamais vue se leva au-dessus d'eux... »(155) Et cette fois c'est la voix anonyme d'un auditeur du conte qui, comme il se doit dans le contexte du conte proteste : « c'est pas comme ça que tu l'as racontée hier », ce qui nous renvoie à la double idée d'une liturgie rituelle (le conte a déjà été raconté la veille) et d'un aménagement improvisé de la parole, en vertu des circonstances et de l'humeur. Il est significatif que la parole de commentaire la plus intense soit laissée à Ximenes : « Dieu, lui, a le temps d'attendre... et après un silence : « Mais pourquoi, reprit le colonel, pourquoi faut-il donc que son attente soit ceci ? » (156) Cette question du colonel reste sans réponse, bien sûr et clôt le chapitre sur ce silence.

Or, à la fin du récit, Ximenes lui-même répondra à Manuel qui exprime son angoisse de se sentir métamorphosé par l'action « Il n'est pas un des échelons que j'ai gravis dans le sens d'une efficacité plus grande, d'un commandement meilleur, qui m'écarte davantage des hommes⁹. Je suis chaque jour un peu moins humain ». Il fait alors appel à la vieille sagesse de Ximénès qui lui lègue sans illusion le fruit de son expérience d'officier et de chrétien : « Je ne puis vous dire que des choses que vous ne pouvez entendre, mon fils. **Vous voulez agir et ne rien perdre de la fraternité ; je pense que l'homme est trop petit pour cela.** » (347) La polyphonie des voix instaurée par l'auteur impliqué fait résonner ici cette vision du monde chrétienne qui est relativement cautionnée par le prestige donné à Ximénès mais la voix narratrice intervient pour finir autrement. Elle intègre à plusieurs reprises cette musique dont Manuel avait cru s'être détaché comme si le langage de la musique disait mieux ou autre chose qu'aucun mot ne fût parvenu à transcrire. Manuel joue en effet le Kyrie de Palestrina mais en disant juste après « j'en ai fini avec la musique ». Pourtant la dernière scène montrera que ce n'est pas si simple et que comme à la fin de *La Condition humaine*, la musique relaie le langage des mots.

Pour faire mesurer à quel point cette intervention narrative donne le sens, peut-être vaut-il la peine de confronter l'incipit de *L'Espoir* et sa clôture. Le roman s'achève sur une voix qui escorte la dérive des soldats dans Brihuega où subsistent les épaves d'une vie ancienne, heureuse et même fastueuse que rappelle le décor baroque. Puis la narration fait percevoir une **voix de la nature**, un bruit cristallin « d'eau et de fontaines », bientôt relayé par celui des notes d'une romance pianotée par l'un des soldats. Focalisée sur Manuel, le récit nous entraîne enfin dans sa chambre où il écoute au phonographe une symphonie et la sonate « *les Adieux* » de Beethoven. Aux voix discordantes du début du texte, la voix narratrice oppose donc la méditation solitaire de Manuel que cette musique solennelle révèle à lui-même, tout en ouvrant la

⁹ Curieusement Malraux, ou du moins l'auteur impliqué prête ici à Manuel une phrase à peine démarquée de *l'Imitation de Jésus-Christ* : « Je ne suis jamais allé chez les hommes sans en être revenu moins homme. »

fiction vers une transcendance polysémique et multivoque de l'art ? de la nature ? C'est indécidable. La voix narratrice confond ici celle de Manuel dans sa plus stricte intimité et celle d'un narrateur prophétique qui prolonge et traduit de manière proleptique la conscience d'un personnage : « Un jour il y aurait la paix et Manuel deviendrait un autre homme inconnu de lui-même. Comme le combattant d'aujourd'hui avait été inconnu de celui qui avait acheté une petite bagnole à ski dans la Sierra. » Ce sommaire qui nous fait parcourir la totalité de l'itinéraire de Manuel achève de faire de cette fiction un roman d'apprentissage pour le personnage comme pour le lecteur impliqué mais sans doute aussi pour le sujet de l'écriture : « Et, comme lui et comme chacun de ces hommes, l'Espagne exsangue prenait enfin conscience d'elle-même – semblable à celui qui soudain s'interroge à l'heure de mourir. On ne découvre qu'une fois la guerre, mais on découvre plusieurs fois la vie. » (433). Le glissement du passé au présent entraîne le narrataire dans le mouvement de découverte du personnage et de la voix narratrice, et il se trouve amené à redécouvrir une autre vie par-delà l'expérience douloureuse et réductrice de la guerre. Pourtant cette voix ne s'arrête pas sur cette perspective d'espoir que laissait attendre le titre du roman. Elle nous fait plonger par la musique dans le sens de la vie humaine que les mots semblent être impuissants à formuler. De surcroît elle nous plonge non dans le passé effectif tel que le livrait la guerre d'Espagne au moment où Malraux finissait d'écrire mais dans une potentialité, un possible enfoui de ce passé effectif qu'elle nous révèle : « Ces mouvements musicaux qui se succédaient, roulés dans son passé, parlaient **comme eût pu parler** cette ville qui jadis avait arrêté les Maures, et ce ciel et ces champs éternels. » La voix narratrice recourt à la musique pour tenter de figurer le sens. Elle fait donc résonner au plus intime du personnage une découverte et une conviction qu'elle entend faire partager au lecteur : « Manuel entendait pour la première fois **la voix de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur la terre** – la possibilité infinie de leur destin ; et il sentait en lui **cette présence mêlée au bruit des ruisseaux et au pas des prisonniers, permanente et profonde comme le battement**

de son cœur. » (433) mais cela ne peut se dire qu'à travers la voix sans paroles d'un sujet désancré, une voix du silence qui est aussi présence, je veux dire : la poésie.